



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2016

---

**Bildreize zwischen Fläche und Raum. Visuelle Ästhetik deutscher Spielfilme  
in den 1910er Jahren und die zeitgenössische Kunsttheorie**

Schweinitz, Jörg

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-125855>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Schweinitz, Jörg (2016). Bildreize zwischen Fläche und Raum. Visuelle Ästhetik deutscher Spielfilme in den 1910er Jahren und die zeitgenössische Kunsttheorie. In: Schweinitz, Jörg; Wiegand, Daniel. Film Bild Kunst : visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms. Marburg: Schüren, 176-204.

## Bildreize zwischen Fläche und Raum

### Visuelle Ästhetik deutscher Spielfilme in den 1910er Jahren und die zeitgenössische Kunsttheorie

«You cannot cinematize a painting,  
nor can you paint a cinematic picture.  
But the cinema composer might do this:  
he might borrow the principles of the painter.»  
Victor O. Freeburg (1918)<sup>1</sup>

Nicht erst seit man 1908 in Frankreich die *films d'art* herausbrachte, ging es immer wieder auch darum, für das Kino Bilder zu produzieren, die als schön gelten sollten – als «schön» im Sinne des Zeitgeistes und des mit ihm verbundenen visuell-ästhetischen Empfindens. Gern lehnte man sich dafür an erprobte Formen und Motive aus den etablierten Künsten an, häufig zunächst an die popularisierte Formenwelt des 19. Jahrhunderts. Mit der nun programmatisch verkündeten Hinwendung zur «Kunst» erhielt der Trend indes neue Impulse, zumal er in den Folgejahren Filme zu prägen begann, die immer stärker verzweigte und bald auch immer längere Handlungen besaßen. Selbst wenn die ästhetisierende Vorliebe ganz unterschiedliche Ausprägungen besaß und längst nicht das gesamte Kino jener Zeit erfasste, ja vielfach auch auf Widerspruch stieß, so ist die Orientierung gerade am visuellen zeitgenössischen Kunstempfinden, wie es durch die bestehenden Bildkünste vorgeprägt war, doch auffällig. Man merkt den Filmen den Willen zu einer bildästhetischen Elaboration an, die an den popularisierten bürgerlichen Kunstgeschmack der Zeit anschließt.<sup>2</sup>

1 Freeburg 1918, 37–38.

2 Damit ist schon angedeutet, dass die Filme eher auf tradierte, weithin akzeptierte und wertvoll erscheinende Bildwelten setzten, und weniger auf umstrittene avantgardistische Strömungen.

In Deutschland haben die ab Januar 1913 in kurzer Folge herauskommenden ›Autorenfilme‹ mit ihrer ausgestellten Tendenz, auf das kulturelle Prestige der anerkannten Künste zu setzen und sich bei deren ästhetischen Zeichenrepertoires zu bedienen, dieser Entwicklung endgültig zum Durchbruch verholfen. Wenn der Rezensent des *Berliner Tageblatts*, Fritz Stahl, im Uraufführungsjahr über den von Max Reinhardt inszenierten Film *DIE INSEL DER SELIGEN* (D 1913) schreibt, «ein Stück der Welt Böcklins bekommt Leben» (Stahl 1992, 380), so verweist das nicht nur darauf, dass ein Maler und Bühnenbildner, Paul von Schlippenbach, dem zum Filmregisseur mutierten Reinhardt zur Seite stand und ihm vor allem half, zahlreiche Einstellungen als Pastiches à la Böcklin zu gestalten,<sup>3</sup> sondern auch darauf, wie angemessen man ein solches intermediales Verfahren für einen Film aus dem «Professor Max Reinhard-Zyklus»<sup>4</sup> empfand.

Kein Wunder also, dass die Komposition ›schöner malerischer Bilder‹ in den folgenden Jahren bald von manchem Regisseur und Kameramann, aber auch von Filmtheoretikern explizit als eine der Hauptaufgaben empfunden wurde, sobald man sich dem Thema der ästhetischen Qualität zuwandte.<sup>5</sup> Urban Gad jedenfalls geht in seinem 1919 in Dänemark und 1920 in deutscher Übersetzung erschienen Buch *Der Film. Seine Mittel – Seine Ziele*, das die in den vorausgegangenen Jahren gewachsene Praxis resümiert, mit größter Selbstverständlichkeit genau davon aus:

Die beiden Hauptaufgaben des Films, schöne malerische Bilder hervorzubringen, und gleichzeitig die äußere und innere Handlung verständlich zu machen, müssen Hand in Hand gehen, und es kann sich nur darum handeln, ob man das eine oder andere mehr oder weniger betonen will. (Gad 1920, 76)

Interessanterweise empfand der Amerikaner Victor Freeburg in seinem 1918 – also nahezu zeitgleich – in New York publizierten Buch *The Art of Photoplay Making* ganz ähnlich. Programmatisch verkündet er darin: «The photoplay inherits much from the art of painting» (Freeburg 1918, 2). Und er geht davon aus, dass die Herstellung eines anziehenden Bildreizes, eines «pictorial appeal» (ebd., 27), zentral für die Kunst des Films sei. Diesen besonderen ästhetischen Reiz schaffe man vor allem durch die Gestaltung von piktoralen Momenten, die das Auge für eine kurze Weile an eine prägnante, visuell wohlkomponierte, ostentativ künstlerisch zu empfindende

3 Vgl. hierzu auch den Aufsatz von Kristina Köhler in diesem Band.

4 So bewirbt die Projections-Aktien-Gesellschaft «Union» ihren Film 1913 in ganzseitigen Anzeigen der Branchenzeitschrift *Der Kinematograph*, vgl. Nachdruck in Schweinitz (Hg.) (1992), 383.

5 Vgl. zum Diskurs über das schöne Filmbild auch den Aufsatz von Daniel Wiegand in diesem Band.

Einstellung binden und ihm auf diese Weise einen «pictorial relief» (ebd., 58) verschaffen. Freiburg – der wenige Jahre später, 1923, ein zweites Buch unter dem programmatischen Titel *Pictorial Beauty on the Screen* publizieren sollte – ist schon 1918 sogar der Überzeugung, «that in a great many pictured actions certain pictorial instants, or moments, are more impressive and longer remembered than pictorial movement» (ebd., 61). Es geht ihm also um das Erschaffen von Bildern, die im Gedächtnis haften. Wenn er in dieser Hinsicht davon spricht, dass das Kino vieles von der Malerei erben könne, so hat er allerdings nicht im Sinn, dass die Filme in einzelnen Einstellungen – analog den *Tableaux vivants* – bestimmte Gemälde motivisch nachstellen; auch denkt er nicht allein daran, konkrete thematische oder stilistische Eigenarten eines Malers im Sinne der Herstellung eines Pastiches – wie es etwa bei INSEL DER SELIGEN mit Böcklin geschah – auf Filmbilder zu übertragen. Vielmehr zielt er auf Grundlegenderes: «from those paintings, or from masterpieces of centuries gone by, the cinema composer may learn *the principles of pictorial composition*» (ebd., 3 – Herv. J.S.). Aus der Perspektive des jungen Mediums fügt er dem selbstbewusst hinzu, dass dort, wo diese Transformation grundlegender Prinzipien bildlicher Komposition gelingt, der Film als *neue Kunst* geschätzt werden müsse, weil diese Prinzipien ja in ein grundlegend neues, ein bewegt-photographisches Medium übertragen werden (vgl. ebd. 5), also eine wirklich kreative Aufgabe zu bewältigen sei.

Dass auch in Frankreich zu dieser Zeit ganz ähnliche Diskurse geführt wurden, zeugt von der internationalen Bedeutsamkeit eines solchen Denkens. Schon 1911 sah Ricciotto Canudo im Film eine neue Kunst, die ästhetische Prinzipien gleich mehrerer etablierter Künste in sich aufhebe und darum *auch* als «bildende Kunst in Bewegung [*l'art plastique en mouvement*]» (Canudo 2016) erscheine; 1919 empfand der Maler Marcel Gromaire in ähnlichem Sinne enge Verbindungen zwischen Malerei und Film (Gromaire 1919), und noch Jahre später, 1925, feiert Léon Moussinac, einer der damals wichtigsten Filmkritiker und -essayisten dieser Zeit, den Regisseur Marcel L'Herbier dafür, dass es ihm in *DON JUAN ET FAUST* (F 1922) gelungen sei, an die Bildwelt holländischer und spanischer Meister, vor allem an Velásquez, anzuschließen, «[...] deren Geist wiederzubeleben, deren Atmosphäre neu zu erschaffen» (Moussinac 2016). Besonders interessant an dieser Äußerung ist, dass Moussinac zwar den Pastiche<sup>6</sup> akzeptiert, sich aber entschied-

6 «Pastiche» sei hier in Anlehnung an Genette (vgl. 1993, 9–47) als eine indirekte Transformation verstanden. Das heißt (angewandt auf die Bildanalyse), nachgeahmt werden nicht einzelne, konkrete Bilder eines Malers, sondern Gemeinsamkeiten, die die Bilder eines Malers – oder auch die Bilder einer Epoche – auszeichnen. Auf diese Weise entstehen ganz neue Bilder, die dennoch gleichzeitig Transformationen sind.

den gegen die Nachbildung *konkreter* Gemälde auf der Kinoleinwand wendet, gegen jeden Versuch, im Film ein bestimmtes «Gemälde zu beleben» (ebd.). Was er hingegen schätzt, ist die schöpferische Übertragung gewisser charakteristischer visueller Formprinzipien aus der Malerei (hier aus der von Velásquez) in die Bildwelt des Films, die immer eine bewegte sei und auch des Schnitts bedürfe. Bei dieser Form der Übertragung handelt es sich für Moussinac um eine echte filmkünstlerische Herausforderung.

Betrachtet man nun deutsche Spielfilme aus den 1910er Jahren, so fällt auf, wie tief in vielen von ihnen, insbesondere in zahlreichen Melodramen, ein visuell-ästhetischer Zeitgeschmack verankert ist, der sich aus der filmischen Anverwandlung von Prinzipien bildnerischer Komposition speist, die um die Jahrhundertwende auch in der etablierten Malerei hoch im Kurs standen. Wohlgemerkt, es geht hier längst nicht allein um die kleine Zahl der Pastiches personaler Malstile (in dem Sinne wie sie Moussinac thematisiert hat), sondern um die weit umfassendere Affinität zu einem ästhetischen Bildempfinden, dass durch die «Stilkunst»<sup>7</sup> jener Jahre, aber auch durch den damaligen Kanon der Kunstgeschichte sowie die damit verbundenen kunsttheoretischen Ideen geprägt war.

Gerade diese letztgenannte diskursive Komponente ist bedeutsam, denn das verbreitete Bildempfinden einer Zeit, die Ideenwelt über das, was als «schönes Bild» gilt, erschließt sich längst nicht allein beim Blick auf die Kunstwerke selbst, sondern auch in der Lektüre einflussreicher kunsttheoretischer Schriften. In ihnen enthüllen sich vielfach die geschmacklichen Vorlieben der Zeit – das, was gestalterisch an einem Bild interessierte und wofür es jeweils geschätzt wurde, oder auch das, was im Lichte dieses Geschmacks als ästhetisches Raffinement galt.

Liest man mit den Augen eines Filmhistorikers in diesem Sinne die Schriften deutschsprachiger Kunsttheoretiker der Jahrhundertwende, also etwa die von Alois Riegl, Adolf Hildebrand, Heinrich Wölfflin oder auch Wilhelm Worringer, so bemerkt man, dass darin Themen, ästhetische Interessen und Vorlieben artikuliert werden, die verblüffende Gemeinsamkeiten mit stilistischen Tendenzen aufweisen, wie sie auch die Bildwelt zahlreicher Kinofilme der 1910er Jahre prägen.

Die Kunsttheorie hatte um die Jahrhundertwende begonnen, ihren Fokus nachdrücklich auf formästhetische Aspekte des Bildes zu verlagern und interessierte sich jetzt deutlich weniger als zuvor für die im Bild repräsentierten Gegenstände oder die Ikonographie, sondern – in tendenzieller Abstraktion davon – vor allem für Bildstrukturen, visuelle Kompositionsformen, malerische oder graphische Werte. Die Theoretiker schlugen da-

7 Mit diesem Begriff knüpfe ich an den von Richard Hamann und Jost Hermand gesetzten Gegenstandsrahmen an, vgl. Hamann/Hermand 1967.

bei vielfach Brücken zu Eigentümlichkeiten der menschlichen Wahrnehmung – zu wahrnehmungspsychologischen Spezifika, wie sie etwa für die Stimulierung von Raumvorstellungen durch ein zweidimensionales Bild eine Rolle spielten. Und sie dachten über das Zusammenspiel von menschlicher Wahrnehmung und künstlerischer Form nach.

Schaut man sich – nach der Lektüre solcher kunsttheoretischer Schriften – nun Spielfilme aus der Dekade nach 1910 (also der Dekade des beginnenden langen Spielfilms) an, so wird ganz deutlich, dass darunter nicht wenige sind, deren Bildwelt markante formale und kompositionelle Charakteristika aufweist, die eng mit den dort theoretisch akzentuierten Themen und Vorlieben korrespondieren. Interessierten sich die Kunsttheoretiker etwa für Themen wie die wirkungsvolle Ausarbeitung guter Oberflächentexturen und ornamentaler Qualitäten oder für unterschiedliche Wege der Herstellung einer wirkungsvollen Imagination tiefer Räumlichkeit im zweidimensionalen Bild resp. eines Relief-Effekts, so sind in Kinofilmen der 1910er Jahre – in Deutschland verstärkt ab 1913 – ganz ähnliche Obsessionen, Vorlieben, ästhetische Affinitäten und visuelle Interessen zu bemerken. Dabei greift man im Bewegtbild-Medium Film zudem auch auf verwandte Techniken zur Herstellung dieser Effekte zurück.<sup>8</sup>

Solche Korrespondenzen betreffen selbstverständlich besonders Filme, die ostentativ und elaboriert auf visuelle Qualität bauten und in denen sich – gerade auch auf der Bildebene – eine Art eigenes *Kunstwollen* manifestiert, um Riegls berühmten Terminus aufzugreifen. Dabei handelt es sich um eine Tendenz, die in den 1910er Jahren gerade auch im europäischen Kino, das besonders nachdrücklich um die Nobilitierung der eigenen Produkte im Sinne traditioneller ästhetischer Werte bemüht war,<sup>9</sup> eine große Rolle spielte.

Mit einigem Recht kann man sagen: Die Kunsttheorie formulierte mit Blick auf die Malerei bildästhetische Postulate, in denen sie die Praxis eines – von der Kunstgeschichtsschreibung als avanciert empfundenen – bildnerischen Schaffens auf den Begriff brachte und damit ihrerseits bildtheoretische Akzente setzte, die diskursiv auf diese Praxis und auch auf die Praxis des Sehens zurückwirkten. Ganz offenbar waren jene Prinzipien weit über die bildende Kunst hinaus von intermedialer Bedeutung – immer dann, wenn es um ›gute Bilder‹ ging. Mit anderen Worten, in den erfolg- und einflussreichen kunsttheoretischen Schriften kristallisiert sich in verbalisierter und theoretischer Form viel ästhetischer Zeitgeist.

8 Antonia Lant hat Korrespondenzen zwischen Ideen der deutschen Kunsttheorie und der Bildstilistik von Filmen, vor allem solchen, die der damals verbreiteten Ägyptenmode folgten, auch schon mit Blick auf das Jahrzehnt zuvor beobachtet, vgl. Lant 1995.

9 Vgl. hierzu auch den Aufsatz von Vito Adriaensens in diesem Band.

So gesehen überrascht es nicht, mit welcher Hingabe und Präzision bildästhetisch besonders ambitionierte Filme gerade auf jene Kompositionsformen und ästhetischen Mittel setzten, die auch für Kunsttheoretiker wie Adolf Hildebrand oder Heinrich Wölfflin eine zentrale Rolle spielten. Wölfflins 1915 erschienener Band *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, der sich stilgeschichtlichen Untersuchungen widmete, thematisierte die Aspekte von «Fläche und Tiefe» in einem zentralen Kapitel – und prägt darin den (später von der Filmwissenschaft aufgegriffenen) Begriff «planimetrisch» zur Bezeichnung von flächenhaften Bildeindrücken.<sup>10</sup> Hier möchte ich mich indes pars pro toto auf Hildebrand, der selbst auch ein Praktiker – ein bedeutender und prominenter Bildhauer – war, und sein Buch *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* konzentrieren. Der 1893 erstmals publizierte Band, in dem Hildebrand den erfahrenen Blick des Künstlers auf die Form mit kundigen psychologisch-theoretischen Überlegungen zur Wahrnehmung von Bildern (er sprach von «imitativen Bildern») verband, war ungewöhnlich erfolgreich, ja nahezu populär. Wie einflussreich er war, wie sehr er den *Zeitgeist* traf und mitprägte (darunter wohl auch Wölfflin), davon zeugt nicht allein die lange Reihe der Nachauflagen,<sup>11</sup> sondern ebenso der Umstand, dass bereits 1903 in Paris eine französische und 1907 in New York eine englischsprachige Ausgabe in Druck gingen. Selbst noch in den letzten Kriegsmonaten des Ersten Weltkriegs erschien eine weitere deutsche Neuauflage (vgl. Hildebrand 1918).

Auch in Hinsicht auf einen hier zu analysierenden Film, musste eine Auswahl getroffen werden. Dutzende deutscher Spielfilme, die zwischen 1913 und 1918 hergestellt wurden, könnten belegen, in welchem Grade die Bildkomposition einen Standard erreicht hatte, der von bildstilistischer Elaboration zeugt – von einer Bildstilistik, welche viele Eigentümlichkeiten des «guten Bildes», die mit den Interessen der zeitgenössische Kunsttheorie korrespondieren, filmisch aneignet und geradezu ausstellt. Entsprechende Qualitäten hat Yurij Tsivian (1996) mit Blick auf die Regiearbeit des Bildstilisten Franz Hofer bereits am Beispiel seines Films *DIE SCHWARZE KUGEL* (D 1913) untersucht.

Hier sei ein in dieser Hinsicht noch kaum erschlossener Regisseur mit einem Film beispielhaft in den Fokus der Analyse gerückt, nämlich der seit 1915 Filmregie führende Emerich Hanus, dessen «große Zeit» in der

10 David Bordwell hat diesen Begriff für seine Analyse des visuellen Filmstils aufgegriffen, vgl. Bordwell 1997.

11 Die Auflagenzählung ist leider unübersichtlich. Sie setzt – wohl auf Grund einer Ergänzung durch einen Anhang – 1913 neu ein, nachdem 1910 bereits die 8. Auflage erschienen war.

zweiten Hälfte der 1910er Jahre lag.<sup>12</sup> Er hat allein bis zum Ende des Jahres 1918 über 30 Spielfilme (bis Ende 1920 fast 40) inszeniert,<sup>13</sup> darunter zwei größere Starfilmserien um Martha Novelly (1917–18) und Dagny Sarvaes (1918–20). Dass diese Filme (überwiegend Melodramen) auf der Höhe des bildästhetischen Standards waren, den sie sich auf kreative Weise zu eigenen machten und mitbestimmten, bewies Hanus spätestens mit *DIE SÜHNE* (D 1917).<sup>14</sup> Hier soll nun – im übernächsten Kapitel – sein Film *DIE LIEBE DER MARIA BONDE*, der für die Astra-Filmgesellschaft (Kopenhagen und Berlin) als Teil der Martha-Novelly-Serie offenbar Ende 1917 produziert wurde und in den ersten Wochen des Jahres 1918 in die deutschen Kinos kam,<sup>15</sup> beispielhaft analysiert werden.

## Oszillierende Blicke in Kunst- und Filmtheorie

Wendet man sich der deutschen Kunsttheorie um 1900 eingehender zu, so zeigt sich (und ist bereits erwähnt worden), dass die Analyse des Verhältnisses von Flächen- und Raumwirkung am zweidimensionalen Bild eines ihrer zentralen Themen war. Mit Blick auf dieses Verhältnis werden einerseits eine Reihe von Herausforderungen und Techniken an die Bildgestaltung hergeleitet, wenn es darum geht, die Vorstellung tiefer Räume zu wecken oder auch den Eindruck gesteigerter Plastizität der Gegenstände zu stimulieren. Andererseits erscheinen aber auch Effekte visueller Abstraktion von Interesse, die entstehen, wenn ein Bild, das einen tiefen Raum repräsentiert, deutlich seinen Reliefcharakter oder seine Flächigkeit exponiert.

- 12 Der Österreicher Emerich (später auch Emmerich) Hanus (1884–1956) kam 1912 zunächst als Schauspieler zum Film. Seine wohl erste Filmrolle, den Richter Arnoldy, spielte er an der Seite von Albert Bassermann in *DER ANDERE* (Max Mack, D 1913). Es folgten drei große Rollen in Filmen von Franz Hofer (*DIE SCHWARZE NATTER*, *ROMAN EINER VERSCHOLLENEN* und *WER IST DER TÄTER*, alle D 1913). Vielleicht regte ihn eine hierbei erworbene Vertrautheit mit Hofers hochentwickelten visuellen Kompositionswesen zum eigenen elaborierten Bildstil an.
- 13 Es muss leider davon ausgegangen werden, dass die meisten der Filme verloren sind; die Überlieferungssituation konnte jedoch im Rahmen dieser Untersuchung nicht systematisch aufgeklärt werden. In den 1990er Jahren wurden immerhin die zwei in diesem Beitrag erwähnten Filme, die in der Desmet Collection des Eye Institute, Amsterdam, erhalten blieben, in Zusammenarbeit mit der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin, restauriert.
- 14 Vgl. dazu Schweinitz 2012.
- 15 Die genauen Daten von Zensur und Uraufführung waren ebenso wenig nachweisbar wie der Name des Kameramanns. Im März 1918 muss der Film aber bereits gelaufen sein, denn ein Artikel über den Star des Films, Martha Novelly, setzt seine Kenntnis beim Leser voraus: «In letzter Zeit hat sie in neuen Dramen (*DIE LIEBE DER MARIA BONDE* [...]) packende Frauengestalten geschaffen» (Köhne 1918, o.S.).



Zu den kunsttheoretischen Standardthemen gehörten mithin *erstens* – und grundlegend – das Verhältnis von Flächeneindruck und Raumvorstellung im zweidimensionalen Bild, darauf fußend *zweitens* die Simulation der Vorstellung eines tiefen Raumes oder des Reliefeindrucks sowie *drittens* – in latentem Gegensatz dazu – Effekte einer sich exponierenden Bildfläche, die zum Beispiel ihre Texturen oder ornamentale Formen hervorkehrt.

In *Das Problem der Form* unterscheidet Adolf Hildebrand programmatisch zwischen der «Daseinsform», also der Form der Dingwelt in der äußeren Realität, und der «Wirkungsform», womit die konkrete Geformtheit der Dinge im Kunstwerk oder die des Werks selbst gemeint ist. Die letztere Form zielt auf die wahrnehmungspsychologische Wirkung bei den Betrachtern, auf deren visuelle Vorstellungen und auch auf ihre Emotionen. Da alle Realität im Kunstwerk künstlerisch geformt ist, gilt für Hildebrand die Prämisse: «Im Kunstwerk existiert die Daseinsform nur als Wirkungsrealität» (Hildebrand 1918, 27). Alle Formen der repräsentierten Welt werden also der Wirkungsform unterworfen. Vor diesem allgemeineren Hintergrund interessiert der Theoretiker sich beim Blick auf die Malerei, die ja – in Hinsicht auf ihre materiale Substanz – stets Flächenbilder bietet, eben auch dafür, wie es in diesem Medium durch die jeweilige Wirkungsform gelingt, einen einheitlichen Flächeneindruck zu schaffen oder/und eine wirkungsvolle Raumsuggestion zu stimulieren.

Da in der zweidimensionalen Kunst der Malerei «die plastische Formvorstellung eine nur abstrahierte» ist (ebd., 10), stehe der Maler vor der Herausforderung die Tiefendimension zu *suggerieren*:

Verfolgen wir die Tätigkeit des Malers, so sind sein geistiges Material der Darstellung die Gesichtsvorstellungen, diese bringt er direkt auf der Fläche zum Ausdruck und gestaltet damit ein Ganzes im Sinne des [flächenhaften] Fernbildes. Insofern diese Eindrücke jedoch die Formvorstellung erwecken sollen, ergibt sich die Aufgabe, ein Flächenbild so darzustellen, dass wir die volle Formvorstellung von dem Gegenstand empfangen. Dies zu leisten ist er nun dadurch imstande, dass er alle Gesichtseindrücke auf ihre plastische Anregungskraft hin prüft und zu diesem Zwecke verwendet und gestaltet.

(Hildebrand 1918, 13–14)

Möchte der Maler dieses Ziel erreichen, muss er – so schlussfolgert Hildebrand – den Blick der Betrachter gleichsam durch die Oberflächenschicht des Werkes hindurch in den imaginären Raum hineinziehen und eine «allgemeine Tiefenbewegung» (ebd., 40) des Auges anregen. Erst durch diese Tiefenbewegung erhalten die repräsentierten Körper «ein präzises Volumen, d.h. plastische Form» (ebd.). Ausführlich geht Hildebrand nun der Frage nach, mit welchen Wirkungsmitteln die Bilder diese allgemeine Tie-

fenbewegung des Blicks von «vorn nach hinten» (ebd.) organisieren und so eine einheitliche räumliche Vorstellung wecken.

In diesem Zusammenhang erwähnt er unter anderem das vom Licht hervorbrachte «Hell und dunkel», das eine «modellierende Kraft als Licht und Schatten» erhalte (ebd., 41), die «farbigen Kontraste [...] als Distanzträger» (ebd., 54) sowie die «Überschneidung von Linien», die, sobald sie als Begrenzungslinien von Gegenständen erkannt werden, den Eindruck eines Hintereinander wachrufen, aber auch die Organisation gegeneinander absetzbarer «Flächenschichten» als Mittel der Tiefenstaffelung im Bild (vgl. ebd., 58). Insgesamt sind es für Hildebrand stets «Erscheinungsgegensätze, welche Raumwerte bewirken» (ebd., 41) – vorausgesetzt, dass sie «sich mit gegenständlichen Vorstellungen assoziieren» (ebd.).

Zugleich – und in latentem Gegensatz zur Tiefenwirkung – interessiert sich der Kunsttheoretiker aber auch dafür, dass unser Blick angesichts zweidimensionaler Bilder stets auf «Widerstände gegen diese allgemeine Tiefenbewegung» (ebd., 40) stößt, auf «Flächenerscheinungen, die nicht weichen» (ebd.). Er bemerkt einen «Flächenwiderstand», also spezifische «Flächeneindrücke, insofern sie als rein Zweidimensionales empfunden werden» (ebd., 51). Hildebrand thematisiert in solchem Kontext gleichsam einen doppelten Blick auf Bilder. Wie er diesen versteht wird besonders deutlich, wenn er auf die Überschneidung von Figuren eingeht, die im Bildraum hintereinander angeordnet sind. Er schreibt, dass durch die Überschneidung

Figuren verschiedener Distanzschichten zu einer einheitlichen Flächenwirkung verbunden werden können [...]. Sie reichen sich sozusagen durch Überschneidung die Hände, ohne in realer Berührung gedacht zu sein. Dadurch steigert sich das Zusammenwirken der Flächeneinheit, ohne die Distanzunterschiede aufzuheben. Die Überschneidung lässt sich dabei auf ein Minimum beschränken [...]. So kann sie Gegenstandsbilder als Distanz auseinander halten und doch als Flächenerscheinung wirken lassen.

(Hildebrand 1918, 48–49)

Ganz klar wird hier ein zwischen den Aspekten oszillierender Blick beschrieben. Ein Blick, der einerseits die gegenständliche Tiefe und die imaginierte Dreidimensionalität dargestellter Objekte erfasst und doch andererseits das Gemälde *zugleich* auch als Oberflächenkonstrukt wahrnimmt – als eine einheitliche flächige Textur mit eigenem ästhetischen, haptischen Reiz, wie man sie tendenziell von der (plastischen) Gegenständlichkeit abstrahierend sieht. Für diesen zweiten Aspekt bringt Hildebrand an anderer Stelle die Metapher des Teppichs ins Spiel. Dem Teppich fehle die konkrete «gegenständliche Vorstellung» (ebd., 41), die raumge-

staltend wirke: «Beim Teppich [...] *wirken die Farben nur als Farben*. Das heißt also, ohne daß uns ein gegenständliches Bild erweckt wird, drücken diese Merkmale kein Näheres oder Ferneres aus» (1918, 41–42, Herv. J.S.).

Der zwischen suggerierter Gegenständlichkeit und relativ eigenständigen Oberflächeneindrücken hin und her kippende Blick steht auch im Hintergrund, wenn Hildebrand auf die für die Malerei charakteristische Stofflichkeit, auf «Flecken und Klexe» (ebd., 42), eingeht. Sie prägen die Bildoberfläche und können sich als reine Farbmaterie zu visuellen Kompositionen, zu spezifischen Oberflächenmustern von großer Einheit verbinden. Diese «Fleckenwirkung» (ebd.) erwecke unter Umständen erst allmählich Gegenstandsvorstellungen und mit ihnen die Anschauung von räumlicher Tiefe, besitze aber schon auf der ersten Ebene – der haptisch wahrgenommenen Oberfläche des Bildes – einen besonderen ästhetischen Reiz.

So sehr Hildebrand ein solcher einheitlicher, spezifischer Flächeneffekt interessiert, so gilt er ihm jedoch immer dann als kontraproduktiv, wenn er die Aufmerksamkeit zu sehr auf sich zieht und die Tiefenvorstellung zu stören beginnt: «Alle Mittel, welche besondere Aufmerksamkeit, besonderes Hinsehen beanspruchen, sind untauglich, weil sie für die einheitliche starke Tiefenwirkung in der Gesamtwirkung nicht zu Worte kommen» (vgl. ebd., 43). Das heißt, vor dem Hintergrund seiner dialektischen Auffassung von der stets präsenten Bildfläche als einer visuell-unifizierenden Kraft und der sich gleichzeitig erschließenden räumlichen Tiefe ist Hildebrandt stets *primär an der Tiefenwirkung* interessiert – an der Suggestion plastischer Form (vgl. Prange, Hg. 2007, 193–195).

Mit Überlegungen wie diesen haben die Kunsttheoretiker der Jahrhundertwende, wie hier an Hildebrand gezeigt, einen Themenbereich ausgelotet, der nahezu von Anbeginn an auch das Interesse der Filmtheorie, die sich in diesen Jahren zu formieren begann, auf sich gezogen hat. Die Gegensätzlichkeit und/oder Interaktion von Flächen- und Raumeindruck war schon in den ersten Jahren der sich herausbildenden Filmtheorie beim Blick auf das Filmbild, das ja im materiellen Sinne – ebenso wie die Malerei – stets Flächenbild ist (freilich ein bewegtes), ein allgegenwärtiger Gegenstand des Nachdenkens. Indes teilten die Filmtheoretiker untereinander beim Blick auf die Kinoleinwand durchaus nicht den gleichen Eindruck. Einige von ihnen feierten am bewegten Filmbild eine neue Tiefendimension während andere eine dominierende Flächigkeit spürten.

Der amerikanische Dichter Vachel Lindsay war mit einem Kapitel seines 1915 in New York erschienen Buchs *The Art of the Moving Picture* unter denen, die der besonderen Plastizität des Kinofilms als «Sculpture-

in-Motion» (Lindsay 1915, 79–96) huldigten.<sup>16</sup> Lindsay schätzte es mithin außerordentlich hoch, und er empfand es als dem Medium gemäß, wenn Filmbilder das ihnen innewohnende große Potenzial zu Plastizität und räumlicher Tiefe durch perspektivische Staffelungen und durch Körperlichkeit betonende Lichtwirkungen ostentativ ausstellen.

Der frühe deutsche Filmtheoretiker und spätere Kunstgalerist Herbert Tannenbaum<sup>17</sup> hingegen attestierte dem zweidimensionalen Filmbild an sich ein mediales Defizit an Tiefenwirkung. So hielt er in seinem Essay «Probleme des Kinodramas» von 1913/14 (Tannenbaum 1992) einen erheblichen Inszenierungsaufwand für erforderlich, um durch besondere Anstrengungen zumindest eine gewisse plastische Wirkung in der Bildebene zu erreichen. Deshalb möge «der Kinoschauspieler stets reliefartig in der Bildebene» spielen (ebd., 316). Dafür sei große bildnerische Sorgfalt auf einen möglichst klaren Vordergrund-Hintergrund-Kontrast zu verwenden. In Tannenbaums Augen erzeugten die monochromen Leinwandbilder als solche aufgrund ihrer Materialität den Eindruck einer «flächenhaften Erscheinung aller Dinge», eine «lautlose Schattenwelt» (ebd., 313), der es in jeder Hinsicht an Tiefe mangle. Denn: «Die Schattenhaftigkeit ihres Wesens setzt die Menschen des Kinos in eine völlige Einheitlichkeit zu allen Dingen der Erscheinungswelt» (ebd., 313), da «durch die photographische Technik Menschen und Dinge nebeneinander in eine einzige Flächigkeit gesetzt werden» (ebd., 318) – so reformuliert Tannenbaum eine Idee des Flächenbildes, wie sie Hildebrand (etwa in Hinsicht auf Überschneidungen von Objekten auf verschiedenen Bildebenen) auch für die Malerei als einen Aspekt des Blicks entwickelt hatte. Für den Film mit seinen als schattenhaft empfunden Bildern, die auf photographischer Technik beruhen, erschien der Flächeneindruck ihm nun sogar forciert.

Klar ersichtlich ist: Für Tannenbaum steigert der Effekt der Schattenhaftigkeit den Eindruck von Flächigkeit noch, und die Schattenhaftigkeit Sorge zusätzlich für eine partielle Entwirklichung des präsentierten Daseins. Im Eindruck der Betrachter gingen diese Effekte Hand in Hand und verstärkten einander, was im Sinne der ästhetischen Konzeption von Tannenbaum, für welche die partielle Entwirklichung offenbar wichtig war, als ein Vorzug erschien:

16 Gleichzeitig sah Lindsay aber im Kino auch das Potential für «Painting in Motion» (1915, 97–112).

17 Ein von Helmut H. Diederich edierter Band enthält u.a. seine biographischen Forschungsergebnisse zu Tannenbaum und dessen Beziehung zum Kino sowie Tannenbaums Filmschriften (1912–1920), vgl. Diederichs (Hg.) 1987.

So stellt die Welt des Kinos eine durchaus jenseits unseres Lebens liegende luftig-leichte (seelisch und bildlich) zweidimensionale Welt dar, die [...] in ihrer Art völlig ausgeglichen, einheitlich, homogen ist. In dieser Eigenart, dieser Relativität erkennen wir den aparten, nur dem Kino eigenen Stil.

(*Tannenbaum* 1992, 314)

Mit der Wahrnehmung des Filmbildes als primär flächige und entwirklichte Erscheinung stand Tannenbaum alles andere als allein. Sie wurde von einer ganzen Reihe zeitgenössischer deutschsprachiger Schriftsteller geteilt. So sprachen zum Beispiel auch Georg Lukács 1911 oder Victor Klemperer 1913 angesichts des Films unisono von Schattenspielen «ohne eine innere dritte Dimension» (Lukács 1992, 303); das Filmbild biete «befreites, unirdisch gewordenes Leben» (Klemperer 1992, 182). Und viele leiteten, ähnlich Tannenbaum, aus dem Eindruck schattenhafter Zweidimensionalität für das Bewegungsbild eine neoromantische Ästhetik de-realisieren, phantastisch gewordenen Lebens und Erlebens ab – ganz so, wie es Georg Lukács als einer der ersten tat: «Die Welt des ›Kino‹ ist ein Leben ohne Hintergründe und Perspektiven, ohne Unterschiede der Gewichte und Qualitäten [...]; es ist ein Leben ohne Maß und Ordnung, ohne Wesen und Wert; ein Leben ohne Seele, aus reiner Oberfläche» (Lukács 1992, 302).

Verteilte sich das *Pendeln* der dominanten Wahrnehmung zwischen gestalteter Fläche und tiefenstrukturiertem Raumeindruck in dieser Zeit also meist noch auf verschiedene Teilnehmer am beginnenden filmtheoretischen Diskurs – die einen sehen vor allem die Fläche, die anderen die Tiefe –, so gelang es Hugo Münsterberg 1916 in *The Photoplay* (Münsterberg 1996), der ersten großen klassischen Filmtheorie, explizit beides in seiner Konzeption zu integrieren.

Münsterberg akzentuierte den Unterschied zwischen dem Bild als «einem Objekt unseres Wissens und einem Objekt unseres Eindrucks» (ebd., 42). Dem Eindruck nach seien wir dort zunächst «in einer dreidimensionalen Welt, und die Bewegungen [...] unterstützen unseren unmittelbaren Eindruck von Tiefe nachdrücklich» (ebd., 44). Aber, so fügt er hinzu, nachdem er ein längeres Repertoire von Techniken zur Steigerung der Tiefenillusion präsentiert hat: «Ungeachtet dessen lassen wir uns niemals täuschen; wir sind uns der Tiefe voll bewußt, und dennoch halten wir sie nicht für tatsächliche Tiefe» (ebd.).

In diesem Sinne sprach der mit wahrnehmungspsychologischen Fragen bestens vertraute Münsterberg als erster Filmtheoretiker – gleichsam integrativ – von einem «Wahrnehmungskonflikt» (ebd., 45). Und er verwies auf eine «eigentümliche Interferenz» (ebd.), der die Zuschauer eines Films durch die gleichzeitige Lokalisierung von Objekten auf der Oberfläche des Bildes und in der Tiefe des Bildraums unterliegen:

*Wir sehen zweifellos die Tiefe, können sie aber nicht akzeptieren. Zu viel gibt es, was die Überzeugung hemmt und die Interpretation der Menschen und der Landschaft vor uns als wirklich plastische Phänomene stört. Sie sind gewiß nicht einfach Bilder. Die Personen können sich auf uns zu und von uns weg-bewegen, und der Fluß fließt in ein fernes Tal. Und doch ist die Ferne, in der die Personen sich bewegen, nicht die Ferne des tatsächlichen Raumes [...]. Es ist ein einzigartiges inneres Erlebnis, das die Wahrnehmung der Lichtspiele charakterisiert. Wir haben die Realität mit all ihren wirklichen Dimensionen; und doch bleibt die flüchtige, vergängliche Oberflächenandeutung ohne wirkliche Tiefe und Fülle, so verschieden von einem bloßen Bild [...]. Unser Bewußtsein wird in einen eigentümlich vielschichtigen Zustand versetzt; und wir werden sehen, daß derartige Spiele ein nicht unwichtiger Teil im physischen Erscheinungsbild des gesamten Lichtspiels sind.* (Münsterberg 1996, 45)

Diese «eigentümliche Interferenz», die Münsterberg durch die Bewegung im Bild (etwa im Vergleich zur Malerei) noch gesteigert erscheint, war für ihn von zentraler Bedeutung. Hob sie doch das Filmerleben *qualitativ* in eine Sondersphäre, die sich vom alltäglichen Erleben unterscheidet. Sein Denken war dominiert von der Idee der Rezeption als Versenkung in die Welt des Werkes – in eine fiktive Welt, die sich als harmonische Totalität präsentierte und gleichzeitig klar aus den lebensweltlichen Zusammenhängen der Zuschauer, aus der Sphäre praktischer Interessen, herausgehoben sei:

Das Kunstwerk zeigt uns die Dinge und Ereignisse vollkommen in sich ruhend, befreit von allen Zusammenhängen, die über seine eigenen Grenzen hinausweisen, das heißt in vollkommener Isolierung. (Münsterberg 1996, 76)

In dieser Ästhetik der Isolierung (vgl. Fredericksen 1977) ist der Nachhall von Kants «interesselosem Wohlgefallen» zu spüren, ebenso wie die einfühlungsästhetische Affinität der Jahre um 1900 zur partiellen Immersion, also zum imaginären Eintritt in einen virtuellen Raum.<sup>18</sup> Gleichzeitig ist es ihm aber wichtig, dass das Kunsterleben *niemals in eine vollkommene Illusion und Versenkung übergehe*. Das ästhetische Erleben, müsse trotz aller Momente starker Illusionierung «ein klares Bewusstsein von der Unwirklichkeit der künstlerischen Produktion» als «Grundvoraussetzung» aufweisen (ebd., 79). Denn zur Kunst werde ein Werk erst «dadurch, daß es die Wirklichkeit überwindet, aufhört nachzuahmen und die nachgeahmte Wirklichkeit hinter sich zurückläßt» (ebd., 74). Wie in der zeitgenössischen akademischen Ästhetik weit verbreitet und auch bei Tannenbaum bereits

18 Vgl. zu einfühlungsästhetischen Kontexten Curtis 2015 (insbes. 214–230).

angeklungen,<sup>19</sup> verweist Münsterberg auf die Bedeutung von Elementen, die die «Unwirklichkeit» unterstreichen, gegen «außen» abgrenzen und die Stilisierung stützen (vgl. ebd., 76). Die Wahrnehmung von Filmbildern als eigentümliche Interferenz von räumlicher Illusion und gleichzeitiger Bewusstheit der *flächigen* Materialität des Filmbildes kommt mithin der «Unwirklichkeit» des ästhetischen Erlebens entgegen. Denn – wie auch Münsterbergs Zeitgenosse, der Ästhetiker Theodor Lipps bemerkte –, wirke die «Negation durch technische Mittel» [...] als Mittel der *Entwirklichung*», und das

erste und oberste Mittel dieser Negation ist [...] die Flächenhaftigkeit. Diese steht zur Wirklichkeit, die ja nach drei Dimensionen sich ausbreitet, im Gegensatz. Zugleich aber *repräsentiert* die Fläche den dreidimensionalen Raum. Und schon diese *Fläche vereinheitlicht* durch ihre *Einheitlichkeit* die dargestellten Gegenstände.  
(Lipps 1920, 176; Herv. i.O.)

Im Grunde genommen sucht Münsterberg also unter Hinweis auf das – mit Lipps und vielen anderen zeitgenössischen Ästhetikern und Kunsttheoretikern geteilte – *dialektische* Illusionierungskonzept, das die sinnliche Eigenwertigkeit der Fläche hervorhebt, den Film als ein der Kunst fähiges Medium zu empfehlen.

Mit der herausgearbeiteten eigentümlichen Interferenz zwischen der Wahrnehmung des Bildes als Fläche und als Tiefenillusion, mit dem «Vorhandensein dieser Doppelung» (Münsterberg 1996, 45) kommt Münsterberg (am Filmbild) der dialektischen Position von Hildebrand (an der Malerei) sehr nahe. Während Münsterberg – auch hierin Hildebrand ähnlich – aus dem thematisierten Flächeneindruck aber keine auf den Eigenwert der Fläche bezogene bildästhetische Programmatik ableitete, hat dies Tannenbaum ansatzweise getan. Er interessierte sich für den ästhetischen Eigenwert der Flächenwirkung – und mithin für einen Aspekt, der für die Moderne zentral wurde. Es gelte mithin die Resistenz der Flächigkeit des Filmbildes zu akzeptieren und ästhetisch auszunutzen. Das Filmbild sei als Fläche gleichsam malerisch zu komponieren. Dabei komme es «darauf an, durch verständige Ausnützung der Hell-Dunkel-Kontraste eine reizvolle Fleckverteilung und durch entsprechende Gruppierung der Realitäten eine harmonische Linienführung zu schaffen» (Tannenbaum 1992, 317–318). Erst nach diesen, primär auf die Dimension der Flächenerschei-

19 In ganz ähnlichem Sinne spricht Theodor Lipps von «Entwirklichung» resp. von der «ästhetischen Negation» (1920, 175) als Bedingung für eine tatsächlich *ästhetische* Wahrnehmung. Der Effekt basiere auf dem «Prinzip der einheitlichen Abgrenzung der einheitlichen ideellen Welt des Kunstwerkes von der dasselbe umgebenden physisch realen Welt» (ebd., 151).

nung bezogenen ästhetischen Forderungen, in denen Hildebrands «Fleckenwirkung» widerhallt, ging es Tannenbaum darum, im Filmbild auch die räumliche Vorstellung anzudeuten.

## **Bildästhetik zwischen Fläche und Tiefe: DIE LIEBE DER MARIA BONDE**

Betrachtet man nun – wie angekündigt – den Film von Emerich Hanus *DIE LIEBE DER MARIA BONDE* (1917/18)<sup>20</sup> im Lichte dieser theoretischen Diskurse, so erscheint eine Vielzahl von Korrespondenzen offensichtlich. Auf den ersten Blick fällt auf, dass der Film, nicht allein von der Besessenheit des Kinos jener Jahre durch raffinierte Tiefeninszenierungen zeugt,<sup>21</sup> sondern auch von «malerischen» Qualitäten zahlreicher Einstellungen, die den Blick eher auf die Fläche lenken.

Das «Malerische» resultiert auch hier nirgendwo aus einer *direkten* Anlehnung an konkrete Gemäldemotive, sondern eben daraus, dass alle Gestaltungsaspekte des Films in einer Bildinszenierung zusammenfließen, deren Kompositionsprinzipien und deren haptische, sinnliche Qualitäten in eine ästhetische Richtung wirken, die mit der zeitgenössischen bürgerlichen Stilkunst eng verwandt ist. Eine solche Verwandtschaft zeigt sich zunächst auch an gewissen motivischen Vorlieben, wie – um eine dieser Vorlieben zu benennen – der Begeisterung für die delikate Wiedergabe von seidig schimmernden Oberflächen und Texturen dramatisch geraffter Stoffe, ein Faszinosum der Malerei der Jahrhundertwende, das in Hanus' Film sorgfältig arrangiert wurde (Abb. 1).

Versucht man die auffällig elaborierte visuelle Qualität von *DIE LIEBE DER MARIA BONDE* darüber hinausgehend näher zu beschreiben, so zeigt sich zunächst, dass der Film aus einer Reihe größerer szenischer Blöcke besteht, die sparsam geschnitten sind. Das heißt, überwiegend präsentiert er sich in recht lang stehenden Einstellungen, vielfach im Tableau-Stil. Sie zeigen die Figuren – ganz oder halbnah – beziehungsreich in ihre Umgebung eingebettet und mit genau choreographierten Bewegungen im Bildraum, der meist durch einmal gesetzte, stabile Rahmungen bestimmt ist. Abgesehen von wenigen – und dadurch exponierten – Außenaufnahmen handelt es sich um im Atelier qualitativ voll gebaute und ausgeleuchtete

20 Der Film wird derzeit (Dezember 2015) auf [www.filmportal.de](http://www.filmportal.de) online bereitgestellt: <http://bit.ly/1QV1VQm>.

21 Vgl. zur Tiefeninszenierung und ihren Techniken im deutschen Film der 1910er Jahre Wedel 2009; David Bordwell spricht mit Blick auf diese Dekade sogar vom «golden age of depth staging» (1997, 175).



Interieurs. Die große Einstellungslänge war in melodramatischen deutschen Filmen jener Zeit weithin verbreitet. Denn die Filme waren ihrem Konzept nach nicht auf eine Beschleunigung oder Komplexitätssteigerung der Narration ausgerichtet. Sie zielten vielmehr auf eine kontemplative Wahrnehmung der visuell sorgfältig ausgearbeiteten Tableaus, auf die Emotionalisierung der Zuschauer durch das Versinken in jeweils einzelnen Situationen und – nicht zuletzt – auf die Bewunderung der visuellen Schönheit der Tableaus.<sup>22</sup>

In Verbindung damit rückt das den Kunsttheoretikern jener Zeit so wichtige Verhältnis von Tiefen- und Flächeninszenierung auch beim Blick auf *DIE LIEBE DER MARIA BONDE* stetig ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Der Eindruck drängt sich auf, dass hier ein Konzept des guten Bildes ostentativen Ausdruck findet – ein Konzept, das eben wesentlichen Prämissen folgt, die auch das Interesse dieser Theoretiker geleitet haben.

Die Gesamtstruktur des Films ist in diesem Sinne markant durch den Wechsel zwischen Flächen- und Tiefeneindruck bestimmt. Einerseits lösen sich regelmäßig Bilder mit einer geradezu exzessiven Tiefeninszenierung ab mit solchen, die durch ihren nahen, flachen und bildparallelen Hintergrund von vornherein einen betont flächigen Charakter besitzen. Die in solchen extrem flachen Räumen in den Vordergrund gestellten Figuren (eine oder zwei) gewinnen durch ihre Ausleuchtung *Reliefcharakter*. Andererseits wird durchaus auch beim Blick auf Bilder, die tiefe Räume zeigen, eine dialektische Gleichzeitigkeit – oder mit Münsterberg formuliert: die eigentümliche Interferenz – von Flächen- und Raumeindruck deutlich bemerkbar hergestellt. Sie erhält durch die spezifische Strategie der Bildinszenierung große ästhetische Bedeutung. Der Film spielt explizit mit diesem Effekt. Eine Reihe von malerischen, haptischen Wirkungen, die durch die Lichtführung – das Spiel mit Schatten und Licht – aber auch die Ornamentik des Gesamtbildes entstehen, tritt nämlich meist erst dann wirklich hervor, wenn das Wahrnehmungsbild partiell in die Fläche kippt und die Dimension des Raums in der Wahrnehmung für Augenblicke ästhetisch nahezu bedeutungslos wird. Der Bildstil dieses Films verführt wiederholt dazu.

22 In dieser Hinsicht wählte Barry Salt ein nicht angemessenes Kriterium, als er deutsche Filme aus jener Zeit im Vergleich zu amerikanischen prinzipiell für weniger unterhaltend und vom Publikum weniger akzeptiert erklärte – allein deshalb, weil sie deutlich größere durchschnittliche Einstellungslängen aufwiesen, was Salt durchaus treffend belegt (vgl. Salt 1996). Die visuelle Beschleunigung der Narration, die im amerikanischen Kino dominierte, und die Stimulierung einer kontemplativen Rezeption sorgfältig ausgearbeiteter Tableau-Einstellungen, etwa im melodramatischen Film des deutschen Kinos, verweisen auf unterschiedliche Ästhetiken, die indes *beide* Formen und Gestaltungstechniken hervorbrachten, welche sich als fruchtbar für die weitere Filmentwicklung erweisen sollten.



**1** DIE LIEBE DER MARIA BONDE: Seidige Oberflächen und Texturen geraffter Stoffe

Betrachtet man eine Szene zu Beginn des ersten Aktes, so wird der charakteristische prononcierte Wechsel von Tiefen- und Flächeninszenierung sofort deutlich. Die Szene spielt im Salon von Frau Bonde. Ihre Handlung sei – etwas vereinfacht – beschrieben: Der Zirkusartist Martin, der männliche Protagonist des Films (er wird von Emerich Hanus selbst gespielt), kommt zu Besuch und trifft auf Frau Bonde und ihre drei Töchter, die in jenem Salon versammelt sind – die jüngste Tochter Anella, die mittlere Maria und die älteste, die etwas kränkliche Gunne, seine Braut und Partnerin in der Manege. Mit ihr versinkt er bald ins vertraute Gespräch, während die Mutter stickt und die auf Gunne eifersüchtige Maria – nun für die Figuren der Diegese hinter einem Vorhang verborgen – leidet.

Die Totale des Salons, die lange und überwiegend mit unveränderter Kadrierung steht, wird nur durch eine kurze Einstellung von der Ankunft Martins (und später eines Blumenbouquets) im Korridor der Wohnung und dann sparsam durch eine nähere Einstellung des Salons und eine Einstellung Gunnes im Raum hinter dem Vorhang unterbrochen. Die Salontotale kann als ein Musterbeispiel für eine Tiefeninszenierung durch die genau kalkulierte Anlage von hintereinander gestaffelten ›Flächenschichten‹ gelten (Abb. 2a–d). Mit großer Sorgfalt sind hier mindestens fünf Schichten



**2a–d** Frau Bondes Salon: Spiel in den Schichten des Raums

angelegt: Ganz im Vordergrund vorn links definiert ein Vorhang, den alle, die den Raum betreten oder verlassen, passieren und meist berühren, die erste Flächenschicht des Raumes; die zweite Schicht ist der Raum vor den Stühlen, der gleichsam eine Bühne für ein kleines Spiel Anellas mit Martin bietet; als dritte Schicht erscheint der zentrale Raumbereich mit Stühlen an einem Tisch, von denen her die Mutter und Gunne zunächst das Geschehen betrachten; die vierte Schicht, der Platz hinter dem Tisch, ist eigentlich ein Zwischenraum, in den sich die Mutter zurückzieht, während (in Schicht drei) Martin mit einem Handkuss Gunne begrüßt; der noch dahinter liegende Raum des Erkers mit einem stets präsenten großen Blumenstrauß – der Raum, in dem schließlich Gunne und Martin Platz nehmen – bildet die fünfte Schicht. Es ist bemerkenswert, welches Spiel über Minuten hinweg auf diesen sorgsam komponierten Raumstreifen des Salons von den anwesenden Figuren realisiert wird. So gesehen könnte man eine Formulierung Wölfflins aufgreifen, die dieser freilich auf ganz Anderes, nämlich auf die Malerei des flämischen Malers Joachim Patenier aus dem 16. Jahrhundert gemünzt hatte: «Dieser Streifenraum ist nicht ein Notbehelf, die Tiefe darzustellen, sondern man hat Freude am Geschichteten» (Wölfflin 1917, 88). Eine solche Freude zeigt sich auch hier, und der geschichtete filmische Raum bietet die Orte für eine Choreographie wechselnder Gruppierungen,

- 3** Im Erker: Bildspannung zwischen Tiefenwirkung und malerischer Fläche



- 4** Vor dem Vorhang:  
Die Figur in der Flächenschicht des Reliefs



die sich sukzessive von vorn nach hinten verlagern und zugleich mit der Aufmerksamkeit der Zuschauer spielen.

Mit dem Schnitt zu der (näheren) Einstellung im Erker (Abb.3) zeigt sich, dass auch hier wieder Flächenschichten arrangiert sind, diesmal aber nur zwei. Dafür wird noch stärker als bisher die modellierende Kraft von Licht und Schatten ausgenutzt, welche die zwei Tiefenschichten einerseits deutlich gegeneinander absetzt, andererseits aber den kontinuierlichen Charakter des Räumlichen teilweise aufhebt. Ganz im Vordergrund links und gleichzeitig halb im flächigen Dunkel versunken sitzt die Mutter, dahinter in der zweiten Schicht im hellen Zentrum der Aufmerksamkeit Gunne und neben ihr im Halbschatten Martin. Soweit also klar tiefenstrukturiert, kippt das ganze Bild dennoch tendenziell – im Sinne der Ausnutzung des Wahrnehmungskonflikts von Raum und Fläche – in eine Fläche mit hohem malerischen Wert. Die Lichtführung, das Spiel des Helldunkels und



**5** Prologeinstellung des Stars: Martha Novelly präsentiert sich

das der Linien kreieren gleichsam eine ornamentale Wirkung auf der Bildfläche, die sich ausgehend von der visuell exponierten großen Ornamentik der Spitzengardine gleichsam über den Gesamtraum hinweg entfaltet.

Nach diesen dennoch primär tiefeninszenierten Bildern folgt dann der Schnitt auf das dominant flächige Bild von Maria (halbnah) vor jenem Vorhang, hinter dem – für uns Zuschauer unsichtbar – der Salon liegt (Abb. 4). Der Vorhang ist nahezu flach und quer zur Sichtachse aufgehängt und füllt den gesamten Rahmen der Einstellung aus. Das Bild wird von der markanten Vorhangornamentik gleichsam überwuchert. Die eifersüchtige Maria versinkt zunächst fast im Ornament bis ihr Gesicht und Körper, reliefartig ausgeleuchtet, die Mimik und Gestik des Leidens zeigend, hervortritt. Mit Hildebrand könnte man ihre Reliefposition so beschreiben: «Die Figur lebt sozusagen in einer *Flächenschicht* von *gleichem* Tiefenmaße und jede Form strebt, in der Fläche sich auszubreiten, d.h. sich kenntlich zu machen» (1918, 58). Hildebrand hat diese Flächenschicht mit dem Raum zwischen zwei parallelen Glaswänden verglichen, die gerade so weit voneinander entfernt angeordnet sind, dass die Figur in ihrer körperlichen Tiefe dazwischen Platz findet. Am Ende der Vorhangeinstellung verlässt Maria allerdings das Bild nach vorn, also durch die eine der beiden imaginären Glaswände (offenbar dicht an der Kamera vorbei) – eine Bewegung, welche die Flächenschicht auf selbstreflexive Weise aufsprengt und zum Abschluss wieder etwas Tiefe suggeriert.

Mit dieser Einstellung ist der Wechsel zwischen tiefen und betont flachen Räumen, der die visuelle Struktur des Films wesentlich prägt, endgültig etabliert. Angemerkt sei, dass schon vor dem Zwischentitel «Erster Akt», also noch vor dem Eintritt in die eigentliche Handlungswelt des Films, eine kleine Prologeinstellung – ein damals konventioneller Bestandteil des Filmanfangs (vgl. Schweinitz 2003) – zu sehen war, in welcher der



**6a-b** In der Manege:  
Tiefer Raum vs.  
Flächenraum

Star des Films (und der gesamten Starfilm-Serie), Martha Novelly, die die Maria spielt, in einem Western-Kostüm als Zirkusartistin vor einem analog im Bild erscheinenden Vorhang (hier offenbar ein Bühnenvorhang) halbnah posiert (Abb. 5). Mit der Einstellung der eifersüchtigen Maria vor dem häuslichen Vorhang ist dieser Einstellungstypus nun integraler Bestandteil der Erzählwelt.

Die Reihe solcher Relief-Bilder, die sich allein in einer engen Flächenschicht mit flachem Hintergrund realisieren, setzt sich dann den Film hindurch – einer Punktierung ähnlich – fort, so etwa, wenn kaum fünf Minuten später auf Einstellungen der Zirkusmanege, die ihre Tiefe inszenatorisch dezidiert durch markante Staffelungen des Raumes betonen, eine Einstellung folgt, in der sich Martin und Maria, die inzwischen die kranke Gunne als Martins Zirkus- und bald auch als Liebespartnerin ersetzt hat, vor einem Vorhang verbeugen (Abb 6a-b). Offenbar vor einem Vorhang, der zu dem Zirkus gehört, in dem sie auftreten, der aber nicht





7 Der Chiaroscuro-Effekt

wirklich im Raum lokalisiert ist, sondern vor allem der visuell-stilistischen Homologie des Films geschuldet zu sein scheint. Später dann werden in ähnlichen Einstellungen die Vorhänge durch Zimmerwände voller Bilder und ähnliche flache Hintergründe ersetzt. Auch diese Einstellungen setzen das einmal etablierte punktierende Prinzip des flachen Raums fort.

Aber nicht nur dieser wiederholte Wechsel von Einstellungen eher flacher, reliefartiger, und tiefer Räume ist für das Spiel mit Flächigkeit und Tiefeninszenierung in Hanus' Film strukturbestimmend. Die sich in der angesprochenen Erker-Einstellung von Gunne und Martin bereits andeutende oszillierende teilweise Aufhebung des Raumeindrucks zugunsten der Flächenerscheinung des Bildes, das malerische und ornamentale Effekte hervorkehrt, wird an vielen Stellen des Films kunstfertig inszeniert. Dafür spielt die Lichtführung – das Spiel mit Licht und Schatten und mit dem Gegenlicht – aber auch das Spiel mit Ornamenten im diegetischen Raum eine wichtige Rolle.

Das sei an einigen Einstellungen veranschaulicht, in denen der Effekt des oszillierenden Flächeneindrucks von Bildern relativ tiefer Räume auf jeweils verschiedene Weise sorgfältig hergestellt ist. Alle schaffen sie jenen Bildreiz, jenen «pictorial appeal» von dem Freiburg (1918, 27) sprach.

Wenn – etwa in der 17. Minute<sup>23</sup> – Maria und Martin, die inzwischen während einer Tournee hinter dem Rücken der kranken Gunne und der Mutter heimlich geheiratet haben, ins Haus der Mutter zurückkehren, in dem Gunne, von bösen Ahnungen geplagt, schwer krank zu Bett liegt und sich schließlich bei Maria und Martin Gewissheit zu verschaffen sucht, so ist die Handlung in zwei Räumen angesiedelt: Einerseits in Gunnes Zimmer mit ihrem Krankenlager, andererseits in einem benachbarten Salon,

23 Diese Zeitangaben dienen lediglich der groben Orientierung. Sie können immer nur Näherungswerte sein, da sie unter anderem von der Vorführgeschwindigkeit abhängen.



8 Der Raum kippt in eine ornamental integrierte Fläche

der indes ganz und gar im Dunkel liegt, aus dem sich allein die Figuren und einzelne Gegenstände hell herausheben (Abb. 7). In dieser Einstellung wirkt der Effekt dessen, was man später ›Rembrandtlicht‹ – oder mit einem Begriff aus der Kunstgeschichte auch *Chiaroscuro* – nennen sollte, nahezu ins Extrem getrieben. Im Ergebnis dieser Lichtführung entsteht eine Bildlichkeit, die einerseits von der inneren Aufgewühltheit der Figuren zeugt. Auf sie und auf ihre Regungen konzentriert sich nun alle Aufmerksamkeit, während der Raum um sie (abgesehen von wenigen Accessoires) im Dunkel versinkt. Andererseits entsteht zugleich ein malerischer, piktoralistischer Effekt, wobei alles Räumliche schwindet und – ähnlich den Vorhangbildern, nur noch intensiver – im Vordergrund der flächigen Komposition, die aus dem Dunkel hervortretenden hellen Figuren durch das halbseitliche Licht reliefartig modelliert anmuten.

Gunnes Salon erscheint demgegenüber heller ausgeleuchtet. Dennoch stimulieren auch die Einstellungen von diesem Raum das Oszillieren in die Fläche. Der Effekt hängt hier mit dem reichhaltigen ornamentalen Schmuck, mit dem daraus resultierenden Liniengeflecht zusammen. Als – etwa eine Minute vor der eben beschriebenen Szene – Gunne beim Blick aus dem Fenster offenbar etwas von der Vertrautheit zwischen Maria und





**9** In Marias Salon:  
Die Figur versinkt im  
Ornament

Martin erkennt, die sich (in einer zwischengeschnittenen Einstellung) gerade dem Haus nähern, so bewegt sie sich verzweifelt in einem Raum, der durch die alles überwuchernde, einem homogenen Prinzip unterworfenen diegetischen Ornamentik – von Kissen und Sessel im Vordergrund bis zu Vorhängen und Fensterfassungen im Hintergrund – viel von seiner räumlichen Wirkungsform verliert. Stattdessen kippt auch in diesem Beispiel die Wahrnehmung eher in einen flächigen Eindruck, hier in eine ornamental integrierte Fläche. In sie geht die Figur gleichsam als ein Detail ein (Abb. 8).

In einer späteren Szene erscheinen beide Mittel, die Reduktion des Lichts und das Spiel mit diegetischen Ornamenten, kombiniert: Maria, inzwischen Martins Frau und schwanger, kann nicht mehr auftreten. Nun wird auf Marias Vorschlag hin Anella zu Martins Partnerin in der Manege, wobei uns Zuschauern die Vermutung suggeriert wird, die Geschichte auch des privaten Partnerwechsels könnte sich wiederholen. Eine Vermutung, die später auch Maria quälen soll. Doch zunächst wird der professionelle Rollentausch in einem Salon besprochen, in dem Maria an einer Handarbeit sitzt. Auch in diesem Raum ist alles mit Ornamenten bedeckt, die Polstermöbel, der Teppich, die Tapeten und die auffällige Spitzengardine im Hintergrund. Maria selbst trägt einen Hausmantel, der an einen Kimono erinnert und der seinerseits mit – japonistischen – Ornamenten geschmückt ist. Als Martin und Anella den Salon verlassen haben, erhebt sie sich und wendet sich ab, um ans Fenster zu treten und den beiden nachdenklich nachzuschauen. In diesem Moment verschmilzt die Ornamentik auf dem Rücken ihres Umhangs mit der Ornamentik im Raum (Abb. 9). Dieser Zusammenklang der Ornamente bei etwas reduzierter Beleuchtung, in der das durch die helle Kontrastfläche des Fensters eindringende (Gegen-)Licht teils zu Silhouetteneffekten führt, verwandelt den konkreten



**10** Raum und Körper als graphisches Flächenbild

Raum im Wahrnehmungsbild. Es entsteht geradezu ein Super-Ornament, dessen flächiger Charakter dominiert. Die Figur verschwindet darin fast gänzlich.<sup>24</sup>

Einen solchen Gegenlichteffekt nutzt der Film dann ebenfalls immer wieder, um Räume – oder Gegenstände und Figuren im Vordergrund als Silhouetten – gleichsam mit graphischer Wirkung in den Flächeneindruck kippen zu lassen. Am dramatischen Ende des Films wird das Mittel häufiger angewandt – etwa als Maria inzwischen überzeugt ist, Martin wiederhole nun mit Anella, was sie beide zuvor Gunne angetan haben. Der Film legt die Plausibilität ihres Verdachts durch zahlreiche, auch formale Parallelen nahe. Marias brennende Eifersucht wird durch ihr schlechtes Gewissen Gunne gegenüber, die inzwischen an gebrochenem Herzen gestorben ist, noch verstärkt. Maria nimmt, einem melodramatischen Stereotyp folgend, schließlich Gift, obwohl wir Zuschauer bereits wissen, dass ihre Eifersucht unbegründet ist. Kurz zuvor zeigt sich Maria nach durchwachten Nachtstunden in einer Einstellung im Dunkel an der hellen Fläche des

24 Vgl. zur Repräsentativität dieses Stilmittels auch den Aufsatz von Evelyn Echle in diesem Band.

Fensters im Gegenlicht, in dem ihr Kopf und ihr Körper – gleichsam zu Flecken verwandelt – auf der helldunklen Fläche neben der auffälligen Ornamentik der Gardine erscheint (Abb. 10). Es ist unübersehbar: Hier ist ein graphisches Flächenbild entstanden, das – in gesteigerter Form den von Hildebrand und Tannenbaum betonten Reiz des Spiels mit der Fleckenwirkung hervorkehrt. Und es geschieht genau das in forcierter Form, was Tannenbaum beschrieb, als er davon sprach, dass das Filmbild die Menschen «in eine völlige Einheitlichkeit zu allen Dingen der Erscheinungswelt» (1992, 313–314) bringen könne, weil «durch die photographische Technik Menschen und Dinge nebeneinander in eine einzige Flächigkeit gesetzt werden» (ebd., 318).

Resümiert man die hier gezogene Linie von Kunsttheorien an der Wende zum zwanzigsten Jahrhundert über die beginnende Filmtheorie hin zur filmischen Bildstilistik in den 1910er Jahren, für die hier beispielhaft *DIE LIEBE DER MARIA BONDE* analysiert wurde, so macht sich in all dem eine übergreifende ästhetische Sensibilität bemerkbar. Es sind – so wird am Verhältnis von Flächen- und Tiefeninszenierung deutlich – ganz ähnliche Affinitäten, die alle diese diskursiven Sphären verbinden. So zeigte sich, dass sowohl der Kunsttheoretiker Adolf Hildebrand als auch der Filmtheoretiker Hugo Münsterberg eine dialektische Konzeption entwarfen, für die es bedeutsam ist, dass der Blick zwischen der Bildfläche und einem wirkungsvoll geformten imaginären Tiefenraum oszilliert. Wenn Herbert Tannenbaum dazu aufforderte, in diesem Sinne die Bildfläche als eine spezifische Entität nicht allein in Hinsicht auf eine mögliche Tiefenwirkung zu gestalten, sondern auch als Oberfläche an sich, als spezifische ästhetische Entität, so verweist die Analyse von Hanus' *DIE LIEBE DER MARIA BONDE* darauf, dass der Film mit seiner visuellen Gestalt offenbar großen Nachdruck auf die sorgfältige Stimulierung eines solchen Blicks zwischen Flächenästhetik und Tiefenillusion legt. All das zeugt von einem die verschiedenen Medien und Diskursformen durchdringenden ästhetischen *Zeitgeist*, der manches hervorbrachte, was ins Formenrepertoire des Kinos eingehen sollte.

## Literatur

- Bordwell, David (1997) *On the History of Film Style*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Canudo, Ricciotto (2016) «Die Geburt einer sechsten Kunst. Versuch über den Kinetographen» [franz. 1911]. In: Tröhler/Schweinitz (Hg.).
- Curtis, Scott (2015) *The Shape of Spectatorship: Art, Science, and Early Cinema in Germany*. New York: Columbia University Press.
- Diederichs, Helmut H. (Hg.) (1987) *Der Filmtheoretiker Herbert Tannenbaum*. Frankfurt a. M.: Deutsches Filmmuseum.
- Elsaesser, Thomas (Hg.) (1996) *A Second Life: German Cinema's First Decades*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Freeburg, Victor Oscar (1923) *Pictorial Beauty on the Screen*. New York: Macmillan.
- (1918) *The Art of Photoplay Making*. New York: Macmillan.
- Fredericksen, Donald Laurence (1977) *The Aesthetic of Isolation in Film Theory – Hugo Münsterberg*. New York: Arno Press.
- Gad, Urban (1920) *Der Film. Seine Mittel – Seine Ziele* [dänisch 1919]. Berlin: Schuster & Loeffler.
- Genette, Gérard (1993) *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* [frz. 1982]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Gromaire, Marcel (1919) «Idées d'un peinture sur le cinéma» [1919]. In: *Le cinéma: Naissance d'un art, 1895–1920*. Hg. v. Daniel Banda und José Moure. Paris. Édition Flammarion 2008.
- Hamann, Richard/Hermand, Jost (1967) *Stilkunst um 1900* (Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus, Band IV). Berlin: Akademie Verlag.
- Hildebrand, Adolf (1918) *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* [1893]. Strassburg: Heitz.
- (1907) *The Problem of Form in Painting and Sculpture*. Aus dem Deutschen von Max Meyer und Robert Morris Ogden. New York: G.E. Stechert.
- Hildebrand, Adolphe (1903) *Le problème de la forme dans les arts figuratifs*, traduit de l'Allemand par Georges M. Baltus. Paris: Emile Bouillon und Strasbourg: Heitz et Mündel.
- Klemperer, Victor (1992) «Das Lichtspiel» [1912]. In: Schweinitz (Hg.), S. 170–182.
- Köhne, Friedel (1918) «Martha Novelly». In: *Die Lichtbild-Bühne* 13, Beilage, o.S.
- Lant, Antonia (1995) «Haptical Cinema». In: *October* 74, S. 45–73.
- Lindsay, Vachel (1915) *The Art of the Moving Picture*. New York: Macmillan.
- Lipps, Theodor (1920) *Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst* [1906]. (Ästhetik, Bd. 2). Leipzig: Voss.
- Lukács, Georg (1992) «Gedanken zu einer Ästhetik des <Kino>» [Fassung 1911]. In: Schweinitz (Hg.), S. 300–305.
- Moussinac, Léon (2016) «Die Geburt einer Praxis» [frz. 1925]. In: Tröhler/Schweinitz (Hg.).
- Münsterberg, Hugo (1996) *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie* [1916] und andere Schriften zum Kino. Hg. v. Jörg Schweinitz. Wien: Synema.
- Prange, Regine (Hg.) (2007) *Kunstgeschichte 1750–1900. Eine kommentierte Anthologie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Riegl, Alois (1893) *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin: Siemens.

- Salt, Barry (1996) «Early German Films: The Stylistics in Comparative Context». In: Elsaesser (Hg.), S. 225–236.
- Schweinitz, Jörg (Hg.) (1992), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium*. Leipzig: Reclam.
- Schweinitz, Jörg (2012) «Von Transparenz und Intransparenz. Über die Atmosphäre historischen Filmmaterials». In: *Filmische Atmosphären*. Hg. v. Phillip Brunner, Jörg Schweinitz und Margrit Tröhler. Marburg: Schüren, S. 39–52.
- (2003) «Die rauchende Wanda: Visuelle Prologe im frühen Spielfilm». In: *Montage AV* (Marburg) 12.2, S. 88–102.
- Stahl, Fritz (1992) »Ein Reinhardt-Film« [1913]. In: Schweinitz (Hg.), S. 379–381
- Tannenbaum, Herbert (1992) «Probleme des Kinodramas» [1913/14]. In: Schweinitz (Hg.), S. 316–319.
- Tröhler, Margrit/Schweinitz, Jörg (Hg.) (2016) *Die Zeit des Bildes ist angebrochen ... Französische Intellektuelle, Theoretiker und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie, 1906–1929*. Berlin: Alexanderverlag (erscheint demnächst, bei Redaktionsschluss lagen leider noch keine konkreten Seitenangaben der einzelnen Beiträge vor).
- Tsivians, Yuriy (1996) «Two ›Stylists› of the Teens: Franz Hofer and Yevgenii Bauer». In: Elsaesser (Hg.), S. 264–276.
- Wedel, Michael (2009) «Sculpturing with Light: Early Film Style, Stereoscopic Vision and the Idea of a Plastic Art in Motion». In: *Film 1900: Technology, Perception, Culture*. Hg. v. Annemone Ligensa und Klaus Kreimeier. New Barnet: Libbey, S. 201–223.
- Wöfflin, Heinrich (1917) *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* [1915]. München: Bruckmann.
- Worringer, Wilhelm (1908) *Abstraktion und Einfühlung*. München: Piper.

## Filme

- DIE LIEBE DER MARIA BONDE (Emerich Hanus, D 1917/18)
- DIE SÜHNE (Emerich Hanus, D 1917)
- DIE INSEL DER SELIGEN D 1913 (Max Reinhardt, D 1913)